

la artesanía cinematográfica y su falsa ubicación en la escala de valores

Por HELLEN FERRO

Los críticos de cine afirman con frecuencia, que la cinematografía es un arte. Hay en esto un problema de orden psicológico —dar importancia a la tarea que se desempeña— y otro de vanidad: si nos encontramos frente a una industria, los críticos se convierten en simples comentadores de un producto y no en señaleros de la creación. El deseo de buscar su trascendencia propia a través del descubrimiento de los valores ajenos, impulsa al estudioso a una confusión de valores entre arte y artesanía, fugacidad y permanencia, artista y creación salida de sus manos. Un artesano puede ser un artista por su sensibilidad, y el material que emplea no permitirle llegar a la creación, que es permanencia. Un director de cine —Bergman— es él mismo un gran artista; pero sus obras, tal vez no alcancen la conformación espiritual y material que en perfecto acuerdo producen la pieza artística.

No hay una sola película que haya

traspuesto definitivamente la puerta del museo, un film al cual se mire como a una acabada y total obra de arte, como se mira un Cezanne o un Leonardo. "El acorazado Potemkin", "La barquera María", "El proceso de Juana de Arco", "Los visitantes de la noche", "El ciudadano", son films notables que parecieran haber adquirido un grado de permanencia; pero ninguna de esas obras llega a una perfección absoluta capaz de producir esa admiración que provoca y conduce a la meditación. En general, apenas si recordamos a las películas que en determinado momentos nos conmovieron hasta el llanto o la polémica. En cambio, recordemos el rostro de la Gioconda. Dirá el lector que ha visto muchas más veces el rostro de la Gioconda que, por ejemplo, el fusilamiento de la Dietrich en "Fatalidad" o la muerte de la Garbo en "Demonio y carne". Tal vez porque la Gioconda tiene la estaticidad necesaria al pensamiento reflexivo, podemos quedarnos contemplándola y grabar den-

tro de nosotros esa emoción sedante y placentera que se desprende de la armonía de líneas y colores del cuadro. No sucede lo mismo con el cine ¿Por qué? Porque ocurre con él lo mismo que con cualquier artesanía al que, ignorando su fondo espúreo, se pretende hacer pasar por arte.

Creo que la cinematografía es una industria y no un arte. La discriminación tendría, al fin de cuentas, poca importancia (ya se ha debatido hasta el cansancio) sino fuera por las implicancias en el terreno sociológico que tal error de concepto ha acarreado. Y esto, a lo cual voy a referirme, no ha sido suficientemente destacado.

El cine no engendra una nueva arte sino que es como un tablero de ajedrez donde elementos tomados de las otras artes se mezclan —pero no se combinan— y conservan su unidad, su individualidad, sin producir por amalgama una forma no catalogada antes de creación. Es pues una artesanía que para mejorar su producto utiliza elementos tomados de las otras artes, que producen por sí mismos sensaciones de orden estético, las cuales, por falta de tiempo de análisis, se suponen emanadas del total de la obra. Cuando son varios los elementos artísticos mezclados, el film se destaca sobre los demás. En "Alejandro Nevsky" la música de Prokofiev es un elemento ajeno a un amalgamamiento artístico, tanto que perdura transformada en Cantata. La imagen, en la famosa escena del hundimiento de los caballeros en el lago, produce en el espectador otra emoción añadida, de orden estético, que permite a la película sobrevivir —insisto— en virtud de varios de sus elementos pero no por todos convertidos en uno, indivisible e indisoluble (hay otros componentes, gesticulación, recitado, argumento, faces técnicas, que no alcanzan la misma grandeza de los señalados).

Si el cine es un arte, prácticamente todo le está permitido en base a la libertad de creación. Si es una industria,

solamente tendrá derecho a protección sobre alguno de sus productos más perfectos. El daño que la confusión de valores ha acarreado es cada día más notorio en el terreno social.

Lejos de ser un arte, el cine es para mí una industria cuyos productos se lanzan al mercado y son fácilmente reemplazables de acuerdo con el consumo que de ellos se hace, y fácilmente olvidables. El cine es la representación más acabada de una sociedad capitalista y materialista que lo impone como negocio; lo defiende luego como arte y que, finalmente, se verá deformada y corrompida por su mismo engendro: el adorable mito halagador de los sentidos.

Digamos cómo el cine se apodera del espectador y a través de él del medio ambiente. El producto "película" tiene que ser consumido por un grupo mayoritario al cual hay que darle una variación muy grande de elementos para cubrir todos los sabores anhelados (el mismo film gusta a muchos por diversas razones). El común denominador hasta la guerra del 39 eran las películas "rosas": historias bien vestidas, magníficamente interpretadas, generalmente superficiales, sólo excepcionalmente realistas y —ni en los cines de extrema izquierda— jamás cotidianas y vulgares. Había un cine de contenido político como el ruso, un cine expresionista como el alemán, un cine naturalista francés, un cine realista norteamericano; pero todas sus expresiones no describían en realidad la vida diaria sino que se producía un traspaso, una metamorfosis, una idealización dirigida a un gran público que había que conquistar para mantener mercados y evitar competencia. El público del mundo entero había aceptado al cine como una "distraacción". Si los grandes creadores rehusaban este calificativo, e inventaron "el séptimo arte", a los productores les interesaba mucho. "Arte" implica una limitación cuyo solo enunciado provoca una retracción en el gran público. Así pues, durante años y años el público po-



*Ingmar Bergman, "El séptimo sello", "La fuente de la doncella",
luego de rondar el tema del Paraíso perdido, "Juventud, divino tesoro",
"Cuando huye el día", parece haber encontrado el camino
hacia un cine espiritual y religioso.*

pu'ar fue absorbiendo un tipo de literatura cinematográfica muy banal, condicionada a alargar cualquier asomo de nuevos gustos —catadores de Hollywood vigilaban cualquier indicio novedoso o de saturación de un tema o un género— sin que el público culto se inquietara sino para defender algunas muestras aisladas de la industria, a las que se pretendió convertir en índice rector. Por el contrario, los intelectuales también iban al cine a distraerse con films "inofensivos". Y si alguna voz de alarma se alzaba, quedaba en el terreno meramente teórico o se la soslayaba creando, por ejemplo, el autocódigo de censura de Hayes, que los productores de Hollywood se impusieron para detener las campañas de las Ligas de moralidad de los EE.UU. Este Código, famoso en el mundo entero, terminó en un fracaso sonado.

Ahora bien: durante años el espectador absorbe las fórmulas que le ofrece un cine al cual se entrega, pasivamente,

como evasión de la vida diaria, a la cual "se roba" para gozar de la aventura que su ambiente anodino o su cobardía, falta de fe o adormecimiento, no le permiten. El espectador, sin riesgo, se convierte en lo que sabe que no puede ser. Y en su subconsciente queda depositado, por ese abandono satisfecho y sin resistencia, un remanente que se manifiesta en sus acciones mucho después que ni el recuerdo del film que vio quede en su razón. En los EE.UU. se realizó no hace mucho una experiencia en televisión: por una fracción de segundo se mostraba reiteradamente un cartel con la frase "tengo sed", en medio de un programa musical. La razón no captaba el cartel, pero el subconsciente sí; al cabo de un rato la gente se levantaba y tomaba un trago. Ante el obvio peligro —en el terreno político y moral— de tal medio de propaganda, se prohibió por Ley del Congreso proseguir con tal experiencia.

Si esto ocurre en una fracción de segundo, ¿qué no ocurrirá con ese sedimento a través de horas, a través de productos calcados uno sobre otros —un film de éxito engendra una secuela de por lo menos diez films similares en el tema—, a través de años. El cine engendró una especie de moral o de formas de sociedad (que a su vez lo influencia a través de la demanda), un elemento corrosivo que, como en ondas, se fue comunicando a otras manifestaciones sociales que esencialmente nada tienen que ver con la cinematografía. Conceptos locales, como era el del "self made man" en los EE.UU. pasaron a ser conceptos universales; la propaganda política y militarista (los films rusos, el cine pacifista francés y americano, el cine belicista alemán y americano durante la guerra) se ejerció impúnemente; los conceptos morales fueron deformados a fuerza de re-

petirse constantemente su tácita caducidad en el seno de una sociedad capitalista, burguesa o como se la quiera llamar, que se regía por ellos (y en vez de reemplazarlos se provocó un vacío nihilista y anárquico). Los principios básicos de la familia fueron socavados por un tipo de cine en que, naturalmente, las relaciones del matrimonio eran poco excitantes para el consumidor que se sentía preso en leyes sociales y morales en las cuales ya no creía (el cine si no determinó, por lo menos fomentó esa desorientación). Se creó así, por ejemplo, la figura romántica de la amante sacrificada. La audacia de Dumas al crear a Margarita Gauthier fue la de transformar a una mujerzuela en una heroína casta y pura, pues a nadie se le ocurre pensar que Margarita era una mujer que prostituía su cuerpo y que esto era lo único que se sentía capaz de hacer si

*"Los diez mandamientos"
es la típica muestra de lo que
el cine antiespiritual hace
cuando toma un tema religioso:
espectacularidad operística
e irrespetuosa, generalmente
menos fascinante argumental-
mente que la fuente original.*



analizamos fríamente las faces de su sacrificio por Armando. Nadie considera que el haberse dedicado a la prostitución con fines de lucro sea lo importante en la vida de "La dama de las camelias". Este aserto, que era excepción en tiempos de Dumas, llegó a ser, gracias al cine, casi un lugar común. Así llegamos al problema de la emulación: emulación en fórmulas de vida —self made man—, en formas de vestirse, en normas de conducta y descarrío (que no es privativo de la "juventud perdida").

Después de la guerra, con el nacimiento del neorrealismo italiano, la vulgaridad de lo cotidiano, de lo posible, entró en las salas cinematográficas. El espectador, fatigado de sueños sin satisfacción (como la imaginería erótica de los adolescentes) aceptó la nueva temática. El cine sueco lanzó toda la audacia de sus temas sexuales. El cine francés, con la "nouvelle vague", introdujo el cinismo, el vivir al día, la satisfacción de los instintos en el presente, sin pasado ni futuro, el descreimiento moral absoluto. El cine norteamericano, para luchar en los mercados, recurrió a procesos mecánicos y espectaculares, al invento de nuevas técnicas (Cinemascopio, Cinerama, al relieve, incluso al olor) y, para competir con la T.V. en su propio territorio, derogó el Código Hayes ofreció al público los temas sexuales que no estaban permitidos a aquella. El cine que el espectador continuaba absorbiendo pasiva y alegremente, para "distraerse", fue cada vez más antiespiritual.

El cine se convierte así en amoral y, con su halago de los sentidos, contribuye a la pérdida de la religiosidad y a minar las normas de conductas que —formas de elevación espiritual del hombre—, son restrictivas. Si la razón las impone, el subconsciente al cual se dirige el cine depositando en él toda una resaca excitante con fines comerciales, se carga cada vez más de desprejuicio que, por reiteración, pasa a ser hábito admitido sin escándalo.

Únicamente como excepción las películas tratan temas religiosos (salvo como gran espectáculo, bíblico-carnavalesco y operístico). ¿Por qué? Porque la religión y la filosofía, como todo lo especulativo, no son atractivas ni fáciles de transmitir como los hechos de orden material, sexual y físico. El dinero, el sexo y la belleza, son los tres elementos fundamentales en los cuales se apoyan los argumentos de películas. Al terreno espiritual se accede muy difícilmente porque exige precisamente lo que no permite el cine: la meditación a través de la contemplación, poder que poseen las auténticas obras de arte. El cine es un enorme microscopio que permite la parcelación infinita de una realidad. Pero esa realidad está deformada por una intención. Así pues, el análisis de la pulverización de la imagen en planos, transmite al subconsciente una falsa verdad. El espectador, por hábito, porque por ausencia de motivo se ha acostumbrado a no extraer conclusiones, apenas si otorga diez minutos de charla o discusión al film que le ha interesado. No son las grandes películas las peligrosas, por atrevidas que sean, pues en ellas, temporalmente, se ejerce la meditación, sino el enorme caudal de films que sobre la huella abierta por la superproducción ("Los tramposos", "Un solo verano de felicidad", "La dulce vida", "Hiroshima, mon amour") se lanza al mercado para que el público sacie su voracidad irreflexiva del tema descubierto. El cine religioso, en una cinematografía mundial planteada en términos comerciales y materialistas, nunca pudo cuajar ("El séptimo sello", "La dulce vida" o "Diario de un cura rural", son excepciones que no configuran regla).

El cine va en vías de terminar con la literatura de ficción. Permanecerá y persistirá una literatura introspectiva, psicológica, irreproducible en imágenes, como podría ser una novela de Dostoyevski. Quedarían en el terreno de las palabras, inalcanzables para el cine, las formas

más notables del pensamiento, que serían las especulativas tanto en el orden filosófico como en el matemático. Es este otro punto para reflexionar acerca de la antiespiritualidad evidente del cine, que puede conmover pero nunca engrandecer a la mente del espectador. El cine es exterior, es imagen en movimiento pero nunca podrá llegar a ser alma en movimiento (como lo consigue la danza a través de su negación de las formas reales y gestos ordinarios del cuerpo). Porque lo espiritual encierra en sí la contemplación, la meditación y la unión con los otros seres por el camino del amor que reemplaza el yo físico —característico de la sociedad moderna— por el tú evangélico, que significa disolverse en los otros para encontrarse a sí mismo.

Pero se está produciendo un fenómeno, del cual es ejemplo representativo el fracaso de la "nouvelle vague": es un cine inteligente, literario, audaz sin límites en todos los terrenos, pero que se va quedando paulatinamente en un juego de ingenio, en "boutades", en films para deslumbrar a los amigos y para autosatisfacción de sus realizadores con vanidad o pretensión de artistas. El espectador comienza a sentir que todo este cine literario, o brutalmente realista como el italiano, o monótonamente sexual como el suco, contiene solamente aire, vaciedad, nadería. Las escasas figuras que aportan algo espiritual —Bergman, Antonioni, Fellini, Bresson, Resnais— se agrandan en la medida en que toda la farambolla de la nueva ola y del cine postrealista y social de izquierda italiano se va desnudando entre los dedos del público fatigado de alardes sin contenido positivo.

Es entonces cuando los industriales del cine —acumulación de productos para el consumo y gusto del consumidor— cambian su táctica y por primera vez declaran que el cine "es un arte" y no un mero "entretenimiento". Este reclamo, hipócrita, es un medio publicitario más de lanzar al mercado y al subconsciente cuanto producto espúreo y copia

deformada de los grandes films, pueda producirles ganancia. Es decir que, incluso cuando los films tienen una calidad muy alta que permite a los entusiastas rotularlos como "películas de arte", el cine es inmoral por intención de sus productores y antisocial y corrosivo en su función de socavar principios sin aportar nuevas reservas que impidan al hombre quedar flotando en el aire, vaciado de anhelos y fe espiritual, recurriendo a sus sentidos como adormidera para su desesperada soledad.

Se ha luchado contra la amoralidad cinematográfica de los últimos tiempos. Por la nueva posición de los productores de la industria del "séptimo arte", poderosas razones económicas, y una gran dosis de falsos prejuicios sobre la extensión de la libertad —mi libertad acaba donde daña la libertad de los otros—, impiden los intentos gubernamentales o de instituciones privadas o religiosas para detener el aluvión disolvente de las miles de películas que cotidianamente corrompen la mentalidad del público medio. Cuando algún juez interfiere, lo hace, naturalmente, sobre la obra "pivote" que, por su casi siempre indiscutida calidad, es la que abre rumbos y hace escuela. La "intelligentzia" se alza indignada contra el juez o el sacerdote que apunta a la cabeza hermosa (en vez de a las pústulas menos visibles que son su secuela). Uno a uno todos los intentos de poner coto a los abusos del cine van cayendo como afrentas a la libertad de creación. Y este es un problema irresoluble a menos que se admita que el cine no es un arte sino simplemente una industria con productos ocasionalmente más perfeccionados. Es muy difícil establecer una discriminación entre los films sobre cuáles son o no artísticos. Porque precisamente los intereses de la industria están en evitar toda discriminación. Solamente aquellos que, por una razón u otra, han quedado libres del fermento depositado a través de años y años en el subconsciente del espectador, podrían ser jueces justos en tal dilema.